



O (autor)retrato da melancolia pessoana: a deformação e o hematoma no *Livro do desassossego*

The (self-)portrait of Fernando Pessoa's melancholy: the deformation and the bruise in The book of disquiet

Gabriel Pedro Lopes

Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, São Paulo/ Brasil

gp.lopes@unesp.br

<http://orcid.org/0009-0009-5511-2679>

Resumo: Este artigo tem como foco analisar a maneira pela qual a deformação e o desfiguramento da autopercepção registrados no tecido pessoano abordado, o *Livro do desassossego*, engendram e subsidiam o senso de melancolia, vazio e tédio, isto é, a comunhão íntima entre a forma descritiva que Bernardo Soares, semi-heterônimo de Pessoa, utiliza para apresentar seu retrato em face dos outros externos com os efeitos de sentido produzidos. Para isso, parte-se do método dedutivo a fim de consolidar as exposições propostas – no caso, buscam-se estudos acerca da melancolia, tédio e autorretrato para incidir, no rosto pessoano, conclusões retiradas das descrições selecionadas. Diante disso, a pesquisa constatou que Soares carrega um asco no contemplar-se, considerando-o como vil; implicitamente, revela-se a ideia de que a autoconsciência é solapadora ao ego. Portanto, a melancolia não é decorrência de se contemplar, mas, sim, implicação direta da consciência do Eu em seu lugar no mundo. Por fim, nota-se que a voz do texto arbitrariamente transmuta sua face aos moldes melancólicos (face esquelética e inexpressiva) ao passo que ressalta a potência dos externos (faces robustas e vívida), pontos descritivos que demonstram seu apequenamento e, por extensão, seu rombo interno. Na construção das referências, chamam-se Ferrari & Pizarro (2017) e Zenith (2011) na introdução do *Livro* para formular os

itinerários da obra analisada; Didi-Huberman (1998) na visão sobre o rosto, retrato e suas demarcações simbólicas; Scliar (2003) e Svendsen (2006) na consolidação da melancolia e tédio e Lopes (2014), Anghel (2014) e outros na análise do corpus.

Palavras-chave: *Livro do desassossego*; Fernando Pessoa; Bernardo Soares; retrato; melancolia.

Abstract: This article focuses on analyzing the way that the deformation and disfigurement of self-perception registered in the work, *The book of disquiet*, engender and subsidize the sense of melancholy, emptiness and boredom; in other words, the intimate communion between the descriptive form that Bernardo Soares, Pessoa's semi-heteronym, uses to outline his portrait in relation to others with the effects of meaning produced. For this, the deductive method is used to consolidate the proposed considerations. In view of this, the research found that Soares is disgusted with contemplating himself, considering it as vile act; implicitly, he reveals the idea that self-consciousness is ego-undermining. Therefore, melancholy is not a result of contemplating oneself, but rather a direct implication of the consciousness of the Ego in its place in the world. Finally, it is noted that the voice of the text arbitrarily transmutes its face into melancholic molds (squalid and inexpressive face) while it emphasizes the strongness of the external ones (robust and vivid faces), descriptive points that demonstrate its diminution and, by extension, its internal hole. In the construction of references, Ferrari & Pizarro (2017) and Zenith (2011) are called in the introduction of *The book* to formulate the itineraries of the analyzed work; Didi-Huberman (1998) in the vision about the face, portrait and its symbolic boundaries; Scliar (2003) and Svendsen (2006) in the consolidation of melancholy and boredom and Lopes (2014) and Anghel (2014) and other names in the analysis of the corpus.

Keywords: *The book of disquiet*; Fernando Pessoa; Bernardo Soares; portrait; melancholy.

1 Introdução

O *Livro do desassossego* beira o sonho e o devaneio lúcidos, é um labirinto em que o Minotauro é o próprio Pessoa¹; concretiza-se nele a ruptura com a realidade meramente palpável (e impossível) para abarcar o plano interno e subjetivo (e plausível). Ressoam-se, aqui, as sensações e os entendimentos particulares da voz do texto, Bernardo Soares, um ajudante de guarda-livros que sente o mundo em um sono contínuo, principalmente por sua intrínseca melancolia, que se transfigura em uma lente através da qual ele enxerga as coisas comuns. Na contramão da vasta amplitude temática, uma pauta recorrente na obra é o mal-estar interno, o tédio e a ideia do vazio.

Pensando que a angústia e o tédio desfiguram a percepção de mundo de uma pessoa, o objetivo deste artigo é unir a forma por meio da qual Soares se caracteriza, expõe sua face nos meandros do *Livro* e a compara com a face de outros indivíduos, de modo a engendrar, nas descrições/distorções faciais, sua aguda melancolia. A abordagem deste estudo é de natureza teórica e encontra-se na área de Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea, tendo como seu subsídio pesquisas biográficas e documentais tanto no que tangem à contextualização do autor e obra quanto ao estudo do desânimo interno e do rosto.

Ainda na construção desta pesquisa, utiliza-se o método dedutivo como seguimento analítico. Parte-se de conceitualizações e estudos no tocante à melancolia, tédio e retrato para buscar uma equiparação de imagens entre o arquétipo melancólico e a forma facial descrita por Soares a fim de constatar – ou não – se há deformações nos rostos narrados e, caso a prerrogativa anterior for positiva, como essas injetam a ideia do vazio interior no tecido pessoano selecionado.

Para tal finalidade, na segunda seção, recorre-se, em primazia, aos estudos de Silvina Rodrigues Lopes (2014), Patricio Ferrari & Jerónimo Pizarro (2017) e Richard Zenith. Em um terceiro momento, os estudos de Georges Didi-Huberman (1998) serão o solo teórico sobre o retrato e o autorretrato. No que diz respeito ao estudo da melancolia e tédio para a quarta seção, usam-se as pesquisas de Moacyr Scliar (2003) e Lars Svendsen (2006); e, na análise dos fragmentos selecionados, utiliza-se Golgona Anghel (2014) e Silvina Rodrigues Lopes (2014) e outros estudiosos do *Livro*. Feita a introdução, passa-se, agora, a uma síntese sobre a obra selecionada.

¹ Tal qual diz Ondjaki no documentário *Grandes Livros* (2009) sobre o *Livro do desassossego* (2011).

2 Um livro-sonho: o desassossego inacabado

Richard Zenith, pesquisador pessoano, na introdução da edição usada como corpus deste estudo, diz que a obra “não é um livro, mas sua subversão e negação, o livro em potência, o livro em plena ruína, o livro-sonho, o livro-desespero, o antilivro, além de qualquer literatura” (PESSOA, 2011, p. 11). É, também, uma obra inacabada, pois Pessoa a escreveu até o fim de sua vida; a obra rompe a estrutura mínima dos gêneros literários, não se enquadrando em autobiografia, poesia ou alguma outra coisa literária – é uma extrema vagueza potencializada pela prosa poética, teoria de Jean-Yves Tadié (1994), em que o sintagma verbal, rompendo sua camada meramente unilateral, abraça a plurissignificação. Sobre essa teoria, Tadié (1994, p. 4) diz:

A dupla natureza desses livros tem como consequência que, no momento de conhecer se não nosso mundo, ao menos um mundo imaginário, o sentido se constitui em uma linguagem tirânica, e no momento de usufruir dessa linguagem coloca-se novamente o enigma das significações: tal é o lugar da troca entre a narrativa e o poema.

Bernardo Soares, o personagem-autor, é um ajudante de guarda-livros que registra, quase em fluxos de consciência, as reverberações das coisas em seu interior. Apesar de não ser o único autor do *Livro*, Soares – a começar em 1928 – é a voz mais referida ao se falar da obra. O próprio Fernando Pessoa o chamava de semi-heterônimo pelo fato de as características intrínsecas desse aproximarem-se em demasia da vertente ortônima – a crítica acrescenta tal comentário nomeando-o de *alter ego* (“outro eu” do Latim), ponto que alimenta os debates acerca da aproximação discursiva entre a estética de Soares com a de Pessoa e a construção plural da consciência humana, ideia consolidada pelo autor ao formar os heterônimos. Vicente Guedes, o segundo autor da obra, é a voz que traria um ar mais diarístico à obra e a abandonaria em por volta de 1920, projeto retomado por Soares, como afirmam Ferrari & Pizarro (2017, p. 331). O ano de publicação da primeira edição foi em 1982 pela Editora Ática.

Pessoa deixou pouquíssimas informações a respeito do principal autor do *Livro do desassossego* (2011); na voz dos mesmos pesquisadores citados, resta-se

apenas o registro do seu nome ('B. Soares') encimando uma lista de contos – visto que o livro por si composto iria ser publicado em nome de Fernando Pessoa, cuja assinatura, manuscrita e dactilografada, consta do final de alguns trechos. (FERRARI & PIZARRO, 2017, p. 558)

Uma das poucas informações é uma conhecida carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro, em 13 de janeiro de 1935, na qual o poeta aborda sua mutilação literária e explica a alcunha de “semi-heterônimo”:

Campos, quando sinto um súbito impulso para escrever e não sei o quê. (O meu semi-heterônimo Bernardo Soares, que aliás em muitas coisas se parece com Álvaro de Campos, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. **É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela.** (PESSOA, 1986, p. 343, grifos nossos)

No tocante às pautas, há, no *Livro*, uma vasta multiplicidade de temas que cingem o viver humano: questões filosóficas, sociais, políticas, existenciais etc. Dentro desse último ponto, percebe-se, quase de modo obsessivo, um questionar contínuo acerca da consciência em face do desejo, o que é tangível e o que é impossível; um duelo entre o sonho com a monotonia gritante das coisas comuns. A consequência direta desse digladio é o tédio.

Bernardo Soares elege pontos de vista que sejam aberturas do mundo contra aquilo que o nega, fecha. O tédio fecha o mundo, é feito de ‘negações noturnas’; a insônia faz parte do movimento da escrita: aproxima-se do sono e do sonho na fuga à consciência; aproxima-se da vigília desconhecendo limites à lucidez. (LOPES, 2014, p. 50-51)

Entretanto, sobre a consciência, vale destacar que em toda a produção pessoana esse não é o eixo central para a formação da unicidade particular do ser; as obras seguem uma linha lógica no que tange à impossibilidade consciente de se assimilar o real. Justamente em reverberação disso, a produção de Pessoa traz uma ênfase tanto sinestésica quanto onírica. Já que o real não é visível à consciência, é fundamental que a razão tenha seu “cérebro” no corpo, não em um gozo puramente hedonista – no sentido estreito – voltado estritamente ao prazer sensível, mas, sim, como mirando a única maneira de “provar o real” por sua incapacidade cognitiva e lógica de ser compreendido diretamente por observações ou reflexões.

No que diz respeito à construção formal da obra, é fundamental ressaltar que o poeta português nunca publicou uma única edição do *Livro*, expondo suas potenciais ânsias editoriais ou a suposta organização sequenciada dos fragmentos. Nesse sentido, a construção fica completamente a cargo do editor. Assim, cada edição é uma imersão distinta ao (des)ligamento lógico pessoano. Contemplados os básicos pontos sobre o corpus deste estudo, volta-se, agora, a um breve comentário sobre o retrato, rosto e autorretrato à reflexão de Didi-Huberman (1998).

3 O retrato: a morada nostálgica

O rosto é o perfil da subjetividade de um Eu; nele encontram-se os seus atributos distintivos e a questão do retrato começa, nesse contexto, “talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 62). Ou seja, a noção de retrato – e consequentemente do autorretrato – nascem do desvanecimento da feição querida, que enseja uma ânsia de se suprir a ausência, reter algo para que não perca (eternamente).

Didi-Huberman, em *O rosto e a terra* (1998), faz uma pintura histórica sobre a representação da face humana através do tempo; o referido historiador das artes realça o teor simbólico do perfil dos retratos: uma maneira de preencher o vazio da morte e suprir a ausência além da nostalgia. Na arte rupestre, por exemplo, “o rosto humano não existia, que, em todo caso, era desprovido de significação, ou até que era afetado por um tabu” (1998, p. 64); havia uma única indicação plana sobre o rosto: um ponto sem caracterizações identitárias. Correndo o tempo, sabe-se que, no sítio neolítico de Jericó, havia um povo que enterrava seus mortos em grupo e realizava um culto aos crânios (1998, p. 72) – sem uma forma clara de identidade, recorrendo à lembrança recorrente da morte.

A arte arcaica como um todo não carrega uma preocupação estética dos rostos; há, entretanto, uma configuração interna que ressalta a nostalgia e a brevidade: representa-se o perecimento, o apagamento dos caracteres particulares. Com o transcorrer da história, as faces começaram a ganhar atributos particulares – os rostos transpassaram a concretude meramente abstrata para um perfil figurativo e mimético. Nesse sentido, o retrato é, simbolicamente ausência e presença, apagamento e concretude.

Em muitas culturas antigas, retomar, de algum modo, a feição do ente querido por um retrato – por máscaras ou pelo crânio, preenchê-lo ou não – é presentificar aquilo que é memória e nostalgia. O autorretrato viria, nesse sentido, uma tentativa de eternizar uma fatia do ego em um determinado período ou tempo; uma forma de prender a feição jovem, por exemplo, no esticar temporal de modo que, mesmo idoso, com um rosto metamorfoseado pelo tempo, seja possível, nostálgicamente, ver-se no espelho do passado por meio do congelamento da face antiga. Contempladas as fundamentais partes acerca do retrato pelo âmbito histórico, passa-se, agora, aos comentários pontuais sobre a ascensão da melancolia.

4 O retrato da melancolia

Em 1621, Robert Burton lança seu livro *A anatomia da melancolia*, um estudo extremamente detalhado, à época, sobre as raízes melancólicas e como se livrar delas. O livro foi um sucesso, tornando-se um *best seller*, apesar de suas 1417 páginas. Tal estouro de venda carimba um certo fascínio popular acerca da temática e exponencia a ânsia de entender suas causas e possíveis soluções.

No período de publicação do livro, a humanidade passava por inúmeros progressos – era um tempo de grandes revoluções econômicas e políticas. Com o princípio do pensamento capitalista tomando forma, as desigualdades sociais acentuam-se; nota-se uma “brusca alternância entre otimismo e pessimismo, entre euforia e desânimo, verdadeira bipolaridade emocional que se traduz em incerteza quanto ao futuro” (SCLIAR, 2003, p. 16). As práticas hedonistas desfrutavam de todos os prazeres possíveis, porém, com o emergir da sífilis, o tema da morte tornava-se cada vez mais comum, acelerando o pêndulo bipolar e subsidiava a vinda da melancolia. Freud, consolidador da base psicanalítica, em *Luto e melancolia*, de 1917, conceitua a melancolia como um luto prolongado e patológico que rompe uma perda comum; é uma ferida narcísica, agravada, na cultura ocidental, pela hipertrofia do ego – ou seja, no luto, o mundo torna-se pobre; na melancolia, é o ego que definha. Esta, por sua vez, é consequência da individualidade já marcada no princípio da bipolaridade do século XV e XVII, como afirma Scliar (2003, p. 191). Por sua vez, a teoria humoral, de Hipócrates de Cós – cujos ensinamentos foram passados sem uma marcação textual autoral –, começou associar a melancolia a alterações

químicas. Humor, nesse contexto, é “um líquido ou parte fluida do corpo, compreendido neste, para sua preservação, pode ser inato e congênito, ou adventício e adquirido” (BURTON, 2011, p. 37).

Portanto um estado interno melancólico poderia ser uma característica física intrínseca ou um desequilíbrio de fluidos corpóreos. Assim, quem secretava em excesso a bÍlis negra teria uma visão de mundo mais pessimista e profunda. Aliado a isso, pela condenação da acÍdia em virtude de seu caráter pecaminoso por ir contra o Louvor de Deus e, em ecos da ideia capitalista, começou-se a instaurar o conceito do tÉdio. O tÉdio, na voz de Lars Svendsen (2006, p. 34),

Pressupõe subjetividade, isto é, consciência de si. A subjetividade é uma condição necessária, mas não suficiente para o tÉdio. Para ser capaz de se entediar, o sujeito deve ser capaz de perceber como um indivíduo apto a se inserir em vários contextos de significado, e esse sujeito reclama significado do mundo e de si mesmo. Sem tal demanda, não haveria tÉdio. Animais podem carecer de estÍmulos, mas quase certamente não podem se entediar.

O tÉdio estÁ umbilicalmente ligado à crítica acerca de sua prÓpria condiçÁo. A clara consequênciA de tais perguntas a si mesmo é a tendênciA a uma perda de mundo, pois as coisas não anunciam um significado verdadeiro. A consciênciA dessas informaçÁes torna a não-significaçÁo intolerÁvel – cria-se o vazio e a urgênciA de preenchê-lo; nada traria a ânsiA de uma questÁo norteadora e significativa –, forma-se uma vontade, obsessiva, de possuir um sentido claro e absoluto sobre a existênciA. À guisa disso, pode-se trazer alguns trechos que tangem a melancolia ou tÉdio como pontos centrais de reflexÓes, como o fragmento 263, o qual pode ser visto como um longo tratado sobre o tÉdio. Eis um recorte:

O tÉdio... É talvez, no fundo, a insatisfaçÁo da alma íntima por não lhe termos dado uma crença, a desolaçÁo da criança triste que intimamente somos, por não lhe termos comprado o brinquedo divino. É talvez a insegurança de quem precisa mÁo que o guie, e não sente, no caminho negro da sensaçÁo profunda, mais que a noite sem ruído de não poder pensar, a estrada sem nada de não saber sentir... (PESSOA, 2011, p. 262-263)

O tÉdio e a melancolia, porém, não sÁo sinônimos, embora possam coexistir e exponenciar o rombo interno. O tÉdio rompe as medidas temporais e concentra-se no presente – o que aconteceu e o que

virá não interferem na consolidação desse, ao passo que “a melancolia é caracterizada pela nostalgia de um tempo que existiu outrora (ou eventualmente de um futuro esperado)” (SVENDSEN, 2006, p. 101). O tédio é repetição e imanência e a melancolia, ruminação. Ambos trazem uma nulidade no Eu, que passa a variar entre a estagnação temporal e um saudosismo intenso paralisante, formando um indivíduo constantemente cansado, sem perspectiva – um transeunte interno que vagueia randomicamente. Ambos não têm uma cura direta – além do conformismo, que apenas alivia (em partes). Abordados os básicos pontos sobre a melancolia e tédio, parte-se à análise dos fragmentos selecionados do *Livro do desassossego* (2011).

5 O hematoma no retrato de Soares

O *Livro do desassossego* é a descrição de um hematoma que não é curado. Silvina Rodrigues Lopes afirma que o movimento do desassossego se consolida na recorrência sobre a insônia, a qual é uma engrenagem de escrita que mantém a tensão entre o cansaço e a inquietude, a descrição e a conjectura (2014, p. 49). Sobre isso, também, Svendsen (2006, p. 101) afirma que “o tédio profundo está relacionado, fenomenologicamente falando, à insônia, em que o ‘eu’ perde sua identidade na escuridão, preso num vazio aparentemente vazio” – naturalmente, alimenta-se e consolida-se o senso melancólico que paira sobre grande parte dos fragmentos, como se esse fosse, inclusive, um aspecto coesivo fundamental, de ordem formal para a construção da obra. Passa-se, portanto, à análise da desfiguração.

Diante disso, o fragmento 466 é um tratado sobre o ato de contemplar-se, o qual é censurado pela natural impossibilidade de se conhecer, como se o *Daemon*, Natureza ou Deus não permitisse ao homem percepções de si além da anatômica. Assim como afirma Beatriz Anselmo, Soares, no trecho, pode ser visto como um “Narciso invertido ou mascarado” (2008, p. 89). Outrora, contemplar-se era possível apenas abaixando até a superfície de um rio – e curvar-se para essa função revelaria tal ato vil. Assim, o espelho veio para contaminar os indivíduos acerca de sua própria condição.

O homem não deve poder ver a sua própria cara. Isso é o que há de mais terrível. A Natureza deu-lhe o dom de não a poder ver, assim como de não poder fitar os seus próprios olhos.

Só na água dos rios e dos lagos ele podia fitar seu rosto. E a postura, mesmo, que tinha de tomar, era simbólica. Tinha de se curvar, de se baixar para cometer a ignomínia de se ver.

O criador do espelho envenenou a alma humana. (PESSOA, 2011, p. 412)

O rosto é o palácio da identidade e, portanto, da consciência; para Soares, ver-se é um atentado à Vida, haja vista que essa ação subjaz externas noções de si, e a forma cartesiana *cogito ergo sum* é uma injeção demasiado intensa para as percepções e sentidos, pontos hipervalorizados pelo semi-heterônimo pessoano:

O semi-heterônimo, em viagem rumo à sua essência, parece mostrar-se assustado com o que o espelho pode revelar-lhe: o nada. Assim, ao contrário de Narciso, que quis ver a sua verdadeira imagem, Soares só se mira num espelho que, côncavo ou convexo, seja capaz de distorcer a sua imagem, fragmentá-la, multiplicá-la, desintegrá-la, transformá-la, enfim, numa figura polimorfa que parece a encarnação da própria persona, da máscara do ator. (ANSELMO, 2008. p. 90)

Em soma da citação, traz-se a fala de Rodrigues (2009), “do mesmo modo, na tentativa de olhar-se de dentro, o autorretratista percebe o que lhe escapa, formando-se e deformando-se sem cessar na superfície caótica do texto” (2009, p. 21). Ou seja, ao contemplar-se, notam-se os pontos não-vistos de si, o que constrói, mais ainda, a autoconsciência. No que tange à esfera facial e seus desdobramentos, Golgona Anghel afirma que, na obra, “as máscaras, os espelhos, as faces do rio são superfície de reflexo e meditação quando a proximidade extrema do objecto do nosso olhar, a indeterminação dos ‘sonhos vagos’ ou a luz demasiado forte dissolve os contornos e liberta um ‘rosto à deriva’, uma boca-paisagem” (2014, p. 86).

Nesse sentido, no *Livro*, o rosto é o lugar do possível – não do real-concreto, posto que se transforma e se transfigura de acordo com os processos interiores que se irrompem no plano externo, ou, como afirma a citada pesquisadora, “a pregnância da exteriorização é tanta que a transmutação determina uma perda de identidade” (ANGHEL, 2014, p. 87), tal qual é notório no fragmento 56, em que, contemplando uma foto, o hematoma de Bernardo Soares pulsa ao longo das descrições.

O sócio capitalista aqui da firma, sempre doente em parte incerta, quis, não sei por que capricho de que intervalo de doença, ter um retrato do conjunto do pessoal do escritório. E assim, antes

de ontem, alinhámos todos, por indicação do fotógrafo alegre, contra a barreira branca suja que divide, com madeira frágil, o escritório geral do gabinete do patrão Vasques. Ao centro o mesmo Vasques; nas duas alas, numa distribuição primeiro definida, depois indefinida, de categorias, as outras almas humanas que aqui se reúnem em corpo todos os dias para pequenos fins cujo último intuito só o segredo dos Deuses conhece.

Hoje quando cheguei ao escritório, um pouco tarde, e, em verdade, esquecido já do acontecimento estático da fotografia duas vezes tirada, encontrei o Moreira, inesperadamente matutino, e um dos caixeiros de praça, debruçados rebuscadamente sobre umas coisas enegrecidas, que reconheci logo, em sobressalto, como as primeiras provas das fotografias. Eram, afinal, duas só de uma, daquela que ficara melhor.

Sofri a verdade ao ver-me ali, porque, como é de supor, foi a mim mesmo que primeiro busquei. Nunca tive uma ideia nobre da minha presença física, mas nunca a senti tão nula como em comparação com as outras caras, tão minhas conhecidas, naquele alinhamento de quotidianos. Pareço um jesuíta fruste. A minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, que a alce da maré morta das outras caras. Da maré morta, não. Há ali rostos verdadeiramente expressivos. O patrão Vasques está tal qual é — o largo rosto prazenteiro e duro, o olhar firme, o bigode rígido completando. A energia, a esperteza, do homem — afinal tão banais, e tantas vezes repetidas por tantos milhares de homens em todo o mundo — são todavia escritas naquela fotografia como num passaporte psicológico. Os dois caixeiros viajantes estão admiráveis; o caixeiro de praça está bem, mas ficou quase por trás de um ombro do Moreira. E o Moreira! O meu chefe Moreira, essência da monotonia e da continuidade, está muito mais gente do que eu! Até o moço — reparo sem poder reprimir um sentimento que busco supor que não é inveja — tem uma certeza de cara, uma expressão directa que dista sorrisos do meu apagamento nulo de esfinge de papelaria.

O que quer isto dizer? Que verdade é esta que uma película não era? Que certeza é esta que uma lente fria documenta? Quem sou, para que seja assim? Contudo... E o insulto do conjunto?

— Você ficou muito bem, diz de repente o Moreira. E depois, virando-se para o caixeiro de praça, “É mesmo a carinha dele, hein?” E o caixeiro de praça concordou com uma alegria amiga que me escorreu para o lixo. (PESSOA, 2011, p. 91-92)

No referido fragmento, as distorções faciais ficam mais explícitas e concretas, indicando, visualmente, os símbolos internos de Soares. A impossibilidade de ver-se foi rompida pelo retrato – a eternização de um instante – e, como contemplar a própria face é tocar com os olhos a própria condição, o ajudante de guarda-livros desfigura sua face, ensejando-lhe seu estado de alma (melancólico). Isso é potencializado pela comparação, afinal os seres se encontram no trato social a partir de um eixo nevrálgico como guia – no caso, as faces alheias, como se faz perceptível em: “a minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, que a alce da maré morta das outras caras” (PESSOA, 2011, p. 91).

A face tibia e raquítica revela uma potência interna minguada e diminuta, sem dinamicidades ou expressividades; uma existência acuada na qual as coisas são mornas, cinzas, sem intensidade. A inexpressividade também abarca o tédio, haja vista que nele as coisas se tornam banais e sem um significado maior – uma apatia em relação às coisas é formada e a inexpressão é um sintoma da acepção banal dos entes. A magreza do rosto revela a inanição e o desarranjo internos do personagem-autor, como se confirma no fragmento 39:

Nem se quer representei. Representaram-se. Fui, não o ator, mas os gestos dele
Tudo quanto tenho feito, pensado, sido, é uma soma de subordinações, ou a um ente falso que julguei meu, por que agi dele para fora, ou de um peso de circunstâncias que supus ser o ar que respirava. Sou, neste momento de ver, um solitário súbito, que se reconhece desterrado onde se encontrou sempre cidadão.
No mais íntimo do que pensei não fui eu. (PESSOA, 2011, p. 75)

Esse paradoxo de uma vida suposta, mas não a existência real, revela a amargura de Soares: um luto por vivências inautênticas, forjadas e representadas passivamente; uma tibieza que se perfaz no fechamento de semblantes, tendo em vista que, como dito, a face simboliza a identidade. Portanto o rosto de um ser sem uma representatividade interior consolidada iria, naturalmente, totalizar-se na emaciação e na inexpressividade. Forma-se, dessarte, um retrato da melancolia corroborado pelo fragmento 60, intitulado “Intervalo doloroso”²: “se me perguntardes se sou feliz, responder-vos-ei que não o sou” (PESSOA, 2011, p. 96).

² Existem seis fragmentos com esse mesmo título, o que reforça ainda mais o caráter melancólico e a ânsia de abordar tais pontos de sofrimento.

No influxo das descrições citadas, encontram-se as faces alheias – do patrão Vasques, dos caixeiros viajantes e de Moreira. Nelas, há imagens altivas e briosas, com potências que ofuscam a opaca forma do semi-heterônimo. O patrão sustenta dinamicidade com seu olhar e bigode rígidos – despontam energia e força, uma face na qual se revelam certezas sobre suas condições. Idem com os caixeiros e com Moreira, sobretudo esse, pois, nas palavras de Soares: “está muito mais gente do que eu!” (PESSOA, 2011, p. 91).

Ao mirar um moço com altivez em face na mesma fotografia, o semi-heterônimo pessoano é tomado por algo não muito bem descrito: “reparo sem poder reprimir um sentimento que busco supor que não é inveja” (PESSOA, 2011, p. 91). Sensação da ordem do inominável, uma certa desistência de todos contemplarem um semblante firme, e não sua pessoa. Da ânsia de possuir tamanha força no rosto à desistência, o personagem-autor tem certeza apenas de seu apagamento nulo em face dos outros.

Todos no retrato, além de Soares, carregam uma feição forte e verdadeira de si, uma eloquência facial simbólica que expõe o Imo particular de tal maneira que a amplitude característica entre esses enterra o semblante parco do personagem-autor. Inclusive, tais traços descritos retomam o entendimento sobre a teoria humoral descrita por Hipócrates.

O sanguíneo é forte, musculoso, gosta de companhia, de comida, de bebida. O melancólico é magro, pálido, taciturno, lento, silencioso, desconfiado, invejoso, ciumento, solitário – a solidão, aliás, é causa e consequência da melancolia, assim como a inatividade. (SCLIAR, 2003, p. 72)

Por reverberação ao dito, Bernardo Soares é uma máscara implantada à face do esvaziamento. Sua distorção facial pode ser vista como uma reconfiguração de sua identidade a um rosto arbitrariamente inserido através do vazio. No contexto de Soares, Beatriz Anselmo afirma:

A utilização da máscara tem como intuito transformar, modificar o sujeito, fazendo com que ele se torne outro(s). No caso de Bernardo Soares, a sua falta de identidade faz com que ele seja as máscaras que veste. Portanto, perder ou despir uma de suas máscaras não significa somente perder uma das personagens criadas para com ele contracenar no palco da vida real – passe o aparente paradoxo –, mas, sobretudo, significa perder o que ele é capaz de ser. Tudo o que ele cria, tanto as realidades artificiais de

sua obra de arte, quanto a própria vida, depende dos artefatos que manipula; e quanto mais ele se aproxima do real, maior é a sua necessidade de se mascarar. (ANSELMO, 2008, p. 89)

Entretanto é fundamental ressaltar que as descrições são arranjadas pelo próprio Bernardo Soares; é um contar em primeira pessoa contaminado pela lente (melancólica) do Eu. Todas as comparações faciais são subsidiadas por sensações bem construídas acerca da autodesfiguração em detrimento da externa camada da qual os alheios são pertencentes. Nesse viés, fazem-se, no *Livro*, exposições particulares embebidas de ideias subjetivas, as quais saltam e pulsam na medida em que os semblantes são formados. É uma máscara, como dito, arbitrariamente colocada.

A infecção do Eu, porém, revela, como um espelho interior, a forma pela qual Bernardo Soares pinta sua imagem fragmentada pela ácida angústia que o acomete e como ele, diante das mais distintas formas, silhuetas e faces, enxerga seu próprio rosto diminuto e, ao mesmo tempo, pulsante, não em dilatação, mas em contração.

Bernardo Soares, como dito, encontra-se na perdição de si pelas sensações – o mundo é, para ele, explosão epidérmica. No fragmento 453, o personagem-autor pinta uma autoimagem ampla no sentir, denotando que sua face real não se localiza na frente da identidade, o rosto, mas no mais profundo local em que se resguardam os sentidos. À voz analítica de Eduino Orione, “é justamente porque se autorretrata a partir da sensação, que Bernardo Soares a opõe à ação” (2016, p. 156):

Sou uma placa fotográfica prolixamente impressionável. Todos os detalhes se me gravam desproporcionadamente a fazerem parte de um todo. Só me ocupa de mim. O mundo exterior é-me sempre evidentemente sensação. Nunca me esqueço de que sinto. (PESSOA, 2011, p. 453-454)

E é justamente pela sensação que o autor-personagem sente o toque nulo de si. Na camada absurda das faces, sobrevém à superfície o que a subjetividade apresenta. No caso de Bernardo Soares, está a nostálgica lembrança de sensações antigas e a ânsia por uma vida impossível, irreal e suposta: ser inteiramente o Eu sem se fazer outro. Entretanto, como sustenta Orione (2016), “ocorre que, como, neste livro, uma sensação particular adquire dimensão existencial mais ampla, a descoberta central de Soares (a vacuidade do eu) é acompanhada de uma

outra não menos decisiva, que lhe é concomitante” (ORIONE, 2016, p. 163). É um círculo vicioso no qual a negação da realidade enseja uma ânsia por sentir as coisas ou pela efusão onírica; ambas, todavia, subsidiam uma consciência real acerca de si de maneira a reparar, no silêncio do pensamento, a sensação insuportável de sentir nada. Eis a síntese de toda angústia do ajudante de guarda-livros, “o coração, se pudesse pensar, pararia” (PESSOA, 2011, p. 47).

6 Considerações finais

O *Livro do desassossego* transborda as estruturas básicas dos gêneros literários. Sua instabilidade interna rasga o nó narrativo sequencial potencializado pela prosa poética e desola o leitor nos desencontros de Bernardo Soares, um ajudante de guarda-livros visto, pela crítica, como um *alter ego* de Fernando Pessoa; é um semi-heterônimo que vive à margem de si mesmo, na beirada do abismo interior, fragmentando-se durante suas inúmeras reflexões, sobretudo acerca de si mesmo.

Os fragmentos confirmam que Soares carrega um certo asco na ação de ver-se, posto que, como já foi exposto, olhar-se revela, narcisicamente, as falhas – é um ataque desmesurado ao ego, que, dependendo de seu estado interno, pode se romper mediante a tal revelação, deixando a dor existencial, por vezes latente, mais sensível e dolorosa. A melancolia não é a decorrência de se contemplar – haja vista que ela, no *Livro*, é um estado contínuo – mas, sim, consequência direta da consciência do eu em seu lugar no mundo.

Tendo em vista que a melancolia é entendida, dentre inúmeras teorias e críticas, como o luto prolongado por uma ferida narcísica e o mal-estar pela consciência de seu lugar no mundo, a análise feita confirmou que Bernardo Soares transmuta sua face através da pupila desgastada pelo vazio interno e pelo narrar em primeira pessoa, dando-lhe um aspecto tíbio, diminuto, parco e inexpressivo, ao passo que, nos rostos alheios, existem brio, potência, ação e dinâmica, alterações faciais que subsidiam – em sua autodescrição – a melancolia pela qual o personagem-autor passa.

O rosto, tal qual denota Didi-Huberman (1998), é o palácio da identidade, o receptáculo da unicidade do ser. Nele, residem as marcas da vida, como a passagem no tempo no grisalho do cabelo, o afundamento das rugas e sulcos e outros pontos. Na dor de olhar o próprio reflexo em

um rio ou em um retrato num movimento “narcísico às avessas”, para Soares, mora a consciência de lugar no mundo, ponto a partir do qual o rosto cansado e fatigado revela, no sussurro das expressões, o cansaço de contemplar-se, implantar uma máscara fictícia e sempre enxergar nada.

Referências

ANGHEL, G. Fernando Pessoa pseudônimo de Bernardo Soares. In: MARTINS, P. S.; ANGHEL, G.; GUERREIRO, F. (org.). *Central da poesia: o Livro do Desassossego*. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2014. p. 85-96.

ANSELMO, B. M. Máscara e representação no *Livro do desassossego*. 2008. 108f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Unesp - Campus de Araraquara, 2008.

BURTON, R. *A anatomia da melancolia*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

DIDI-HUBERMAN, G. *O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. *Revista de artes visuais*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61-82, mai. 1998. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27751/16351>. Acesso em: 27 jul. 2023.

LOPES, S. R. Escrita do desassossego, movimento insone. In: MARTINS, P. S.; ANGHEL, G.; GUERREIRO, F. (org.). *Central da poesia: o Livro do Desassossego*. Lisboa: Esfera do Caos Editores, 2014. p. 49-61.

ORIONE, E. J. de M. O problema da sensação no “Livro do desassossego”. *Revista desassossego*, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 154-164, ago. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/114277>. Acesso em: 30 ago. 2023.

PESSOA, F. *136 pessoas de Pessoa*. Ed. de Patricio Ferrari & Jerónimo Pizarro. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

PESSOA, F. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. 3 ed. Org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PESSOA, F. *Obra poética e em prosa*. Org. António Quadros. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1986. (3 vol.).

RODRIGUES, M. A. As formas de escrita do eu no “Livro do Desassossego”, de Fernando Pessoa. *Revista de Literatura, História e Memória*, Cascavel, v. 5, n. 6, p. 11-24, 2009. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/2097>. Acesso em: 30 ago. 2023.

SCLIAR, M. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SVENDSEN, L. *Filosofia do tédio*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

TADIÉ, J.-Y. *Le récit poétique*. Trad. Ana Luiza Camarani. Paris: Gallimard, 1994.